



A Inocência da fotografia

Jorge José da Costa¹

Resumo

Aborda a influência da fotografia sobre a temática pictórica no século XIX, discutindo a noção contemporânea de que a pintura abandonou a representação fiel da natureza ante a superioridade da representação fotográfica. A discussão se desenvolve por meio da análise dos limites técnicos da fotografia e das motivações que geraram o movimento impressionista na pintura.

Palavras-chave: *Pintura; representação; natureza; arte moderna.*

Introdução

O fim da pintura e dos pintores, depois do apocalipse, é a mais antiga das previsões que ainda sobrevive no século XXI. O primeiro profeta dessa nefasta predição teria sido o pintor Paul Delaroche (1797-1856) que, ao ver um Daguerreótipo no ano de 1839, afirmou que “deste dia em diante, a pintura está morta” (STRICKLAND, 1999, p.95). Mesmo no alvorecer do século XX ainda haviam pintores - como Maurice de Vlaminck (1876-1958) - que não hesitaram em proclamar o seu ódio a “tudo o que tem a ver com a fotografia” (STRICKLAND, 1999, p.95), temerosos do fim da arte pictórica.

No decorrer do século XX, o discurso do fim da pintura, ante a inegável constatação de que ela ainda existia, conduziu os novos profetas da velha profecia a adotar a tese de que a fotografia forçou os pintores a abandonarem a representação da natureza e ousaram atribuir à fotografia a maternidade da arte moderna.

Walter Benjamin (1892-1940), um dos profetas mais respeitados, seguido e citado, em seu ensaio *Pequena História da Fotografia* (1931), relaciona de forma direta o advento da arte moderna como corolário da invenção da fotografia, ponderando que:

¹ Graduando do curso de Produção Audiovisual das Faculdades Integradas Rio Branco-SP.

Deve-se considerar, de resto, para compreendermos completamente a forte influência exercida pelo Daguerreótipo na época de sua descoberta, que nessa mesma ocasião a pintura ao ar livre estava começando a abrir perspectivas inteiramente novas aos pintores mais progressistas. [...] No momento em que Daguerre logrou fixar as imagens da *camera obscura*, os técnicos substituíram, nesse ponto, os pintores (BENJAMIN, 2012, p.103).

A menção de Benjamin à pintura ao ar livre é decisiva, uma vez que esse modo de pintar será a matriz do impressionismo de Claude Monet (1840-1926) e do pós-impressionismo de Paul Cézanne (1839-1906), cujas obras se tornaram um marco indelével na história e referência obrigatória para a arte contemporânea.

Benjamin - infelizmente - não esclareceu a partir de quais evidências chegou à conclusão que a pintura ao ar livre decorreu de uma exigência imposta pelo surgimento da fotografia. Mas não há dúvida de que a sua opinião é acompanhada por novos discípulos dedicados, cuja crença permanece inabalada e asseveram, já no século XXI, que:

A descoberta e a difusão da técnica fotográfica, no entanto, fazem com que os artistas se afastem cada vez mais da exigência de reproduzir fielmente a realidade. Os pintores se dedicam às cores, que a fotografia ainda não possui (PRETTE, 2008, p.277).

A opinião de Prette nos encaminha à conclusão de que a “dedicação às cores” conduz a pintura moderna fatalmente ao abstracionismo pictórico. Nesse sentido, caberia também a conclusão de que a pintura moderna estaria refém da ditadura inevitável da cor, isolada num universo em que a representação fiel da natureza estaria banida. Se assim fosse, como explicar então a obra *32 Latas de Sopa Campbell*² (1962), de Andy Warhol (1928-1987), em que a força do conjunto resulta da reprodução idêntica da imagem constante na embalagem do referido produto? Ou mesmo a obra *Duas Plantas* (1977-80), de Lucian Freud (1922-2011), na qual os detalhes das plantas são de um realismo impressionante? A arte moderna contemporânea, na verdade, provou ser mais do que pura cor.

Se existem profetas que pregam o fim da pintura, há também aqueles que olham para a cultura pictórica ocidental com um olhar mais generoso e com uma humildade serena, buscando entender os complexos fatores históricos, sociais e econômicos que atuam na formação das diversas manifestações culturais. É sempre prudente ter em mente uma

² Todas as imagens das obras citadas no artigo podem também ser visualizadas pela INTERNET, sem esquecer que nenhuma imagem reproduzida em papel ou por meio digital se compara – ou faz justiça - à obra original.

constatação singela, na “história da arte [...] somos propensos a julgar pinturas mais pelo que *sabemos* do que pelo que *vemos*” (GOMBRICH, 1999, p.513).

Antes de decidir que a fotografia é a fria e insensível responsável pela exclusão da representação fiel da natureza na pintura, vamos olhar com atenção para o percurso que a arte pictórica realiza no século XIX e compará-la com a trajetória da fotografia - no mesmo período - e no modo como a representação da natureza é realizada pelo processo fotográfico.

A Escrita da luz

O ano de 1826 marca o mais antigo registro fotográfico existente, realizado por Jean Nicéphore Niepce (1765-1833), tido como o inventor da fotografia. Outros atribuem o surgimento da fotografia com a construção do Daguerreótipo, apresentado em 1939 à Academia de Ciências da França por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), que utilizava uma placa de metal com uma camada de prata para fixar a imagem.

Abstraindo as imprecisões que envolvem o nebuloso surgimento da fotografia³, a certidão oficial da fotografia aponta 1839 como o ano de seu nascimento, simplesmente porque o processo desenvolvido por Daguerre, que contou inicialmente com a participação de Niepce, obtinha fotografias com uma nitidez impressionante em relação às realizadas pelo método anterior que utilizava como base o betume e o tempo de exposição foi reduzido de horas para “apenas” trinta minutos. Contudo, há dois detalhes importantes: as fotografias de Daguerre eram em preto e branco e não permitiam a confecção de cópias. Cada fotografia era um exemplar único e sem cor⁴.

O processo que permitiu às fotografias serem copiadas inaugurou a fotografia tal como a entendemos hoje, posto que:

A impressão de um número ilimitado de provas positivas a partir de um mesmo *cliché* negativo, irá nascer com as pesquisas do inglês William Henry Fox Talbot, que trabalha mais ou menos na mesma altura que Daguerre e que aperfeiçoa o seu ‘Calótipo’ em 1841. Desde então, os progressos que se sucedem incidirão sobre a qualidade dos suportes

³ Há até mesmo quem defenda que a fotografia surgiu no Brasil em 1833, pelas mãos de Hércules Florence (1804-1879). Para maiores detalhes, ver KOSSOY, Boris. *Hercules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006.

⁴ Estamos utilizando a expressão “*sem cor*” de forma ampla e no sentido comum. Na verdade, as primeiras fotografias apresentavam as cores branco, preto e cinza. Ainda hoje mantém-se a tradição de designar as fotografias com apenas essas três cores como sendo em “preto e branco”.

negativos e positivos e sobre os processos químicos mais adaptados a estes suportes (BAURET, 2011, p.19).

William Talbot (1800-1877), pelo desenvolvimento do seu processo de reprodução, é considerado por muitos como o inventor da moderna fotografia⁵. A reprodução de fotografias, contudo, somente se tornou um processo simples e acessível – para a época -, quando Louis Desiré Blanquard-Évrard (1802-1872), no ano de 1850, criou a impressão com o uso da albumina, o que permitiu a popularização da fotografia. Os processos desenvolvidos por Talbot e Blanquard-Évrard, apesar de permitirem a confecção de inúmeras cópias, ainda estavam limitados a produzir imagens em preto e branco. A fotografia colorida somente iria surgir quando “os irmãos Lumière aperfeiçoaram um processo *autochrome* em 1907” (BAURET, 2011, p.20). O curioso é descobrirmos que:

Mesmo a fotografia a cores, por estranho que pareça, não constituiu uma inovação tão revolucionária como seria de esperar. [...] A cor teve, com efeito, um impacto relativamente pequeno no conteúdo, perspectiva ou estética da fotografia, apesar de ter eliminado o último obstáculo invocado pelos críticos do século XIX para lhe negarem o estatuto de arte (JANSON, 1998, p.769).

Demorou alguns anos para que a fotografia colorida fosse amplamente aceita. Há ainda hoje, entretanto, quem defenda com fervor fundamentalista que a fotografia somente atinge o *status* de arte se for em preto e branco.

Do exposto sobre a fotografia até aqui, duas conclusões são evidentes. A primeira é que a fotografia só se torna do conhecimento de ampla parcela do público e passa a ter existência próxima na vida das pessoas, numa avaliação prudente, a partir de 1841, quando o processo de reprodução é alcançado. A segunda é que a fotografia, durante todo o século XIX, captava as imagens apenas em preto e branco.

Duas são também as consequências percebidas por todos com o advento da fotografia em relação à pintura e aos pintores. A primeira está ligada aos pintores de ofício que praticavam e viviam do trabalho de pintar retratos em miniatura, que:

⁵ Quando Daguerre apresentou ao mundo o Daguerreótipo, mostrou orgulhoso a fotografia *Boulevard du Temple*, realizada entre abril e maio de 1838. Essa fotografia foi praticamente destruída por volta de 1960, numa tentativa de limpeza da placa em que ela estava gravada. A sobrevivência dessa imagem somente foi possível porque em 1937 foi realizada uma cópia em alta resolução para uma exposição no Museu de Arte Moderna de New York. Ironicamente, uma das fotografias emblemáticas de Daguerre chegou ao século XXI por meio da evolução do processo de reprodução desenvolvido por Talbot.

Foi imediatamente condenada ao esquecimento, substituída pelos Daguerreótipos onipresentes, que ficavam prontos em 15 minutos e custavam 12 centavos e meio (STRICKLAND, 1999, p.95).

Os pintores de ofício ao longo de um processo de anos se transformaram em *fotógrafos de ofício* e durante décadas usaram os seus conhecimentos de composição e iluminação para montar os cenários que hoje nos causam tamanha estranheza pela elevada – quase surreal - artificialidade. Um famoso escritor que conheceu na infância essa realidade, teve uma foto sua – realizada provavelmente em 1889 - assim descrita:

Foi nessa época que apareceram aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala do trono, dos quais testemunha um comovente retrato infantil de Kafka. O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. [...] O menino teria certamente desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles (BENJAMIN, 2012, p.105).

A segunda consequência foi o uso da fotografia por pintores na produção de suas obras, pois logo:

Viram a vantagem de usar as fotografias para pintar retratos, em vez das sessões intermináveis de pose. Depois de os artistas terem reproduzido a semelhança da câmera, o modelo só precisava posar para os toques de cor finais (STRICKLAND, 1999, p.95).

A utilização da fotografia por pintores não se limitou aos pintores de ofício, e esse uso não foi visto como inadequado, sendo certo que “Degas e Toulouse utilizaram largamente materiais fotográficos, e para tanto não precisaram enfrentar qualquer problema teórico” (ARGAN, 1992, p.81). A prática de realizar pinturas a partir de fotografias continua sendo largamente praticada nos dias atuais. Walter Benjamin, inclusive, reconhece que houve casos em que fotografias:

Nas mãos de vários pintores [...] tornaram-se recursos técnicos. Assim como Utrillo, setenta anos depois, produziu suas vistas fascinantes de casas nos arredores de Paris não a partir da natureza, mas por meio de cartões postais, também David Octavius Hill, famoso retratista inglês, compôs seu afresco sobre o primeiro sínodo geral da igreja escocesa, em 1843, a partir de uma grande série de retratos fotográficos (BENJAMIN, 2012, p.99).

Apesar do uso rotineiro da fotografia por pintores, é difícil imaginar que alguém considere uma fotografia em preto e branco mais “realista” ou contendo uma imagem mais fiel de um objeto do que uma pintura - de um pintor habilidoso - do mesmo objeto a cores.

Ao observarmos, por exemplo, o quadro *Natureza morta com a taça da Guilda dos Arqueiros de São Sebastião, lagosta e copos*, pintado em 1653 por Willem Kalf (1619-1693), notamos o contorno preciso de todos os objetos, as cores fortes da taça e da lagosta, os ricos detalhes de uma tapeçaria embaixo da bandeja e a transparência dos copos. É impossível afirmar, honestamente, que a representação dessa natureza morta não seja mais fiel ao modelo real do que uma fotografia em preto e branco, exceto, talvez, para um observador daltônico.

Propositadamente colhemos um exemplo do século XVII – e um pintor não muito conhecido - para demonstrar que as técnicas pictóricas do Ocidente já haviam atingido um grau de perfeição considerável na representação da natureza, muito antes do alvorecer do século XIX. Poderíamos citar centenas de exemplos de pinturas e pintores, cobrindo um período correspondente a séculos, com a mesma perfeição técnica, anteriores ao advento da fotografia. Na verdade, a fotografia em preto e branco, no século XIX, em nada acrescentou à representação da natureza em relação à pintura. O fato de a arte moderna ter sido engendrada no século XIX, não significa – por si só - que a fotografia tenha algo a ver com isso.

A Luz da natureza

Convencionou-se, na história da arte, marcar o início da arte moderna com o advento do Impressionismo. Strickland nos informa que:

O movimento conhecido como Impressionismo marcou a primeira revolução artística total desde a Renascença. [...] O impressionismo se separou radicalmente da tradição rejeitando a perspectiva, a composição equilibrada, as figuras idealizadas e o *chiaroscuro* da Renascença (STRICKLAND, 1999, p.96).

A ruptura provocada pelo Impressionismo nas artes plásticas não surge de forma espontânea e sem antecedentes que lhe servem de baliza. O antecedente mais próximo é Gustave Courbet (1819-1877) que, reagindo contra o Neoclassicismo e - em especial - contra o Romantismo na pintura, prega que “o artista moderno devia reger-se pela sua experiência directa, [...] devia ser um realista”⁶ (JANSON, 1998, p.618). Desprezando os temas pictóricos idealizados do Romantismo e das prescrições do academicismo neoclassicista, Courbet avança contra o *status quo* e:

⁶ Conta-se que Courbet teria afirmado: “Eu não posso pintar anjos porque nunca vi um”.

A tempestade rompeu em 1849, quando ele expôs *Os Britadores de Pedra*⁷, a primeira tela que exprime plenamente o seu realismo programático. Courbet encontrara os dois trabalhadores numa estrada e pedira-lhes que posassem no seu atelier. Pintou-os de tamanho natural, sólida e desafectadamente [...] Todavia, não podem ter sido escolhidos ao acaso; o contraste de idades é significativo – um é demasiado velho para trabalho tão pesado, o outro, demasiado jovem. (JANSON, 1998, p.618).

É preciso entender, entretanto, que o realismo pregado por Courbet está voltado para o social e nada tem a ver com a representação fiel da natureza em contraponto à fotografia. Argan compreendeu como ninguém essa questão ao observar que:

A ideia de que o conhecimento da realidade não é contemplação, porém nasce de uma vontade de tomar e se apropriar, era típica da estética e da arte romântica, e dela passou para Courbet, cujo realismo é um ato de apoderamento (ARGAN, 1992, p.110).

A “tempestade” provocada pela obra *Os Britadores de Pedra* advém do fato de Courbet retratar trabalhadores como tema central da pintura, opção considerada - no mínimo – como de mau gosto pelos representantes da arte oficial. Não vemos na tela, burgueses serenos num ambiente bucólico, idealizado e ameno, mas dois trabalhadores realizando um estafante trabalho – quase desumano – à vista de todos.

O Manifesto Comunista (1848), de Marx e Engels, circulava pelas cidades da Europa alarmando a burguesia e mobilizando os trabalhadores, o que só aumentava o teor explosivo – ou torrencial - da tela de Courbet. Aqueles dois trabalhadores anônimos nunca imaginaram que ao posarem ajudaram a mudar a história da pintura ocidental e, ao mesmo tempo, deixaram inúmeras pessoas extremamente nervosas e apreensivas.

Na mesma época, os fotógrafos tiravam retratos comportados em seus estúdios limpos e organizados nos cenários rebuscados que criavam. Courbet - definitivamente - não está dialogando com a nascente técnica da fotografia, mas com toda a tradição pictórica ocidental. Na verdade, se formos olhar com atenção a tradição da representação fiel da natureza já começara a ser contestada na primeira metade do século XIX, por Joseph Mallord William Turner (1775-1851).

Nas obras *Nau incendiada* (1838); *O Navio Negreiro* (1839); *Mar em tempestade* (1840); *Vapor numa tempestade de neve* (1842) e *Chuva, vapor e velocidade* (1844), Turner claramente rompeu com a tradição da representação fiel da natureza. Nessas cinco

⁷ O quadro foi destruído em 1945 pelos bombardeios aliados à cidade alemã de Dresden.

obras há uma agitação e uma explosão anárquica de cores e luz. Os contornos são indefinidos e se confundem com a paisagem que pouco podemos reconhecer. Turner retrata, criticamente, o mundo oriundo da Revolução Industrial – com suas máquinas poderosas que desafiam a natureza e o horror da escravidão - antes mesmo da difusão do Daguerreótipo e do processo de reprodução fotográfico de Talbot. É impossível argumentar seriamente que houve, por menor que seja, qualquer influência da fotografia nessas obras, pois Turner começou a trilhar esse caminho muito antes de 1839, isolado em sua residência na distante e úmida ilha natal.

O grande mérito da arte moderna está justamente em mostrar o mundo contemporâneo sem se limitar a formas de representação predeterminadas. Nenhuma fotografia pode denunciar o horror e a barbárie do bombardeio alemão contra uma pequena cidade agrícola catalã de forma mais pungente do que a obra *Guernica*⁸ (1937), de Pablo Picasso (1881-1973). Fotografias do bombardeio podem ser chocantes; podem causar revolta, asco e medo; mas não podem nos fazer sentir a incomensurável dor pela condição humana no mesmo patamar alcançado pela obra de Picasso⁹.

Em 1855, Courbet lança o Manifesto do Realismo e apresenta o quadro *Interior do meu Atelier, uma Alegoria Real, Resumo de sete anos da minha vida de artista*, uma crítica irônica – e demolidora - à arte oficial referendada pelos críticos de arte, que, como sempre, estão olhando o passado pelo retrovisor e não conseguem ver o futuro à frente. Courbet apontou a todos que quisessem romper com o Neoclassicismo e com o Romantismo na pintura, o que fazer. Bastava sair pela porta da rua. Ao ar livre se encontra o mundo; as pessoas que o modificam; a vida em toda a sua exuberância.

Os pintores, que mais tarde seriam conhecidos como *impressionistas*, aceitaram o desafio lançado por Courbet e foram para a rua pintar o que viam sob a luz natural. Aos poucos foram aprendendo os segredos dessa luz e ficaram fascinados. Dessa fascinação, surge a inevitável ruptura com a tradição do Renascimento, mas essa passagem teve um personagem importante para realizar a transição entre o realismo de Courbet e a estética impressionista. Esse personagem foi Édouard Manet (1832-1883).

⁸ A primeira obra em preto e branco de um grande mestre da pintura.

⁹ Diz a lenda que um oficial alemão, durante a ocupação nazista de Paris, tendo em mãos uma reprodução de *Guernica* num cartão, perguntou a Picasso – mostrando o cartão - se ele foi o responsável. Picasso teria respondido: “Não, foram vocês”.

Manet apresentou no célebre Salão dos Recusados¹⁰ a obra *Almoço sobre a relva*¹¹ (1863). Nessa obra, Manet propõe que a luz natural, ao incidir sobre as formas redondas, cria o efeito visual de achatamento das bordas desses objetos. Manet reproduz esse efeito abdicando da técnica do *claro/escuro* e, desse modo, temos manchas de cor que se unem sem qualquer zona de transição, como se os objetos fossem planos. Se não bastasse a inovação na técnica pictórica, o quadro causou também certo escândalo pelo tema, ao representar dois homens com roupas contemporâneas ao lado de uma mulher nua, o que claramente rompia com a tradição de exibição de mulheres nuas – o que era totalmente aceito - num contexto mitológico ou de culturas exóticas existentes em lugares distantes da Europa.

Como bem observou Janson:

O *Déjeuner*, como manifesto visual da liberdade artística, é muito mais revolucionário que o *Atelier* de Courbet – afirma uma prerrogativa do pintor: a de combinar quaisquer elementos que lhe agradem para a obtenção de um efeito meramente estético. A nudez do modelo é ‘explicada’ pelo contraste entre os tons quentes e macios da sua carne e o frio negro e cinzento do vestuário dos homens (JANSON 1998, p.620).

Há na obra pictórica de Manet, um claro diálogo com toda a tradição da pintura ocidental. Diálogo tão intenso que muitos críticos se dividem – ou se desesperam – na tentativa inútil de classificar a sua obra na costumeira divisão em períodos ou movimentos na história da arte. Para alguns, Manet é realista; para outros, ele é pré-impressionista ou mesmo impressionista. Há uma dificuldade em admitir que Manet seja simplesmente Manet, pois não se pode classificar o inclassificável.

Manet tinha plena consciência da revolução que causara, embora não estivesse particularmente trabalhando para provocá-la, por isso:

Empenhado demais em reviver a história da pintura ‘como homem do seu próprio tempo’, Manet não quis fazer parte do grupo dos impressionistas, que ainda assim consideravam-no como guia; no entanto, ele acompanhou as pesquisas dos impressionistas com interesse e simpatia, aproximando-se cada vez mais, principalmente na última década de sua vida, dos desenvolvimentos da pintura *en plein-air*, a que ele próprio dera início com o *Déjeuner* (ARGAN, 1992, p.98).

¹⁰ No ano de 1667, a Real Academia Francesa de Pintura e Escultura instituiu uma mostra anual de arte, que ocorria em uma sala - ou salão – do Louvre. No ano de 1863, os jurados que escolhiam as obras a serem expostas, rejeitaram cerca de 3.000 de aproximadamente 5.000 obras inscritas. Houve protestos e o imperador Napoleão III determinou que as obras recusadas fossem expostas numa sala à parte. A exposição das obras rejeitadas pelos jurados passou para a história da arte como o “Salão dos Recusados”.

¹¹ No original: *Le Déjeuner sur l’herbe*.

Courbet e Manet construíram as bases necessárias para o desenvolvimento da pintura ao ar livre e o surgimento da estética impressionista. O Impressionismo irá mostrar a transitoriedade da nossa percepção do mundo por meio da luz. Os pintores do Neoclassicismo e do Romantismo pintavam com a luz que entrava em seus estúdios e não se importavam com a sua mudança durante o transcorrer do dia, pois a luz representada no quadro havia sido anteriormente estabelecida artificialmente em função do tema escolhido.

Os impressionistas, ao saírem do estúdio e irem pintar ao ar livre, procuravam fixar o tipo de luz natural existente na hora em que pintavam. Essa postura exigiu outra técnica de manuseio dos pincéis e o uso inusitado das cores, surgindo daí a famosa crítica da época de que os impressionistas teriam uma técnica “tosca” e que os seus quadros seriam “inacabados”. A precisão na representação da natureza, do cânone renascentista, cedeu lugar à precisão do registro de um momento específico da natureza. O tempo fixo e imutável da era renascentista, cedeu lugar ao tempo veloz e fugaz da vida moderna.

O programa pictórico dos impressionistas com relação à luz se expressa de forma cabal na série de pinturas da Catedral de Rouen, levadas a termo por Claude Monet entre os anos de 1892 e 1894. Nesse trabalho, em dezenas de telas, Monet registrou as mudanças causadas pela luz do sol na fachada da catedral gótica. A mudança da luz a cada hora dava uma nova percepção da fachada.

A fotografia poderia, e ninguém duvidava disso, captar as variações de luz na fachada da Catedral de Rouen, mas jamais poderia – no século XIX – reproduzir as diferentes cores que a variação de luz produz. A alteração da luz natural que incide sobre um objeto muda a nossa percepção da sua tridimensionalidade e também altera a nossa percepção da cor. A natureza possui cores diversas e a fotografia de então, não conseguia registrá-las. Nesse cenário:

Os fotógrafos, por sua vez, mesmo se deixando guiar de bom grado pelo gosto dos pintores na escolha e preparação dos objetos, jamais pretenderam concorrer com a pesquisa pictórica. Nadar foi amigo dos impressionistas, tendo acolhido a primeira exposição deles em seu próprio estúdio (1874); mas nunca tentou fazer fotografias impressionistas. Ele percebia que a estrutura de sua técnica era profundamente diferente da que é própria da pintura, e, se dessa sua técnica podia nascer um resultado estético, não haveria de ser um valor tomado de empréstimo à pintura (ARGAN, 1992, p.81).

A turbulência provocada pelos impressionistas aumenta quando Cézanne começa a desconstruir a perspectiva renascentista com a sua técnica de variação cromática. Pelo uso

da cor e buscando os traços básicos das formas, Cézanne produz a ilusão da tridimensionalidade em seus quadros. Ao levar a “sensação visual ao nível da consciência, Cézanne ampliou imensamente o horizonte da pesquisa impressionista inicial e realizou o que podemos denominar Impressionismo *integral*” (ARGAN, 1992, p.111). Integral porque não se fixa nas formas perceptíveis e sim nas formas básicas dos objetos – uma casa, por exemplo, é só um cubo ou um prisma – e a justaposição da cor entre as formas básicas cria o efeito visual de profundidade.

O quadro *O Monte Sainte-Victoire* (1904-6) exemplifica de forma soberba a realização completa do projeto pictórico de Cézanne. Todas as formas são borrões multicoloridos organizados com tal maestria que carregam o nosso olhar agitado e extasiado em direção à montanha ao fundo. É extremamente fácil compreendermos porque muitos atribuem à obra de Cézanne a paternidade do Cubismo. A partir dessa magnífica tela, não há como resistir a uma evidência absoluta: estava decretado o fim do predomínio do *ponto de fuga* na pintura ocidental.

Nesse momento fica claro que a arte moderna não se refugiou na cor para fugir da representação da natureza em face da fotografia. Ao contrário, a arte moderna surgiu para aumentar a nossa percepção da natureza, que implica em também perceber a transformação que a sociedade impõe à própria natureza. Nesse sentido, a arte moderna não se furtará a registrar e contestar a profunda e brutal transformação social e econômica que as Revoluções Francesa e Industrial impuseram aos que viveram no final do século XVIII e durante o tumultuado século XIX. Transformações das quais somos herdeiros diretos e *Guernica* nos olha impassível para não nos esquecermos desse fato.

Não devemos desconsiderar, além do mais, que a pintura ocidental forjou ao longo dos séculos uma complexa metodologia de lento aprendizado. A cópia do estilo e dos temas das escolas do passado são as portas para o domínio pleno da técnica pictórica. Devemos sempre ter em mente que até mesmo:

Manet aprendeu as combinações em negro, cinza, amarelo (ou rosa) com um inglês setecentista, Reynolds; os negros aveludados e brilhantes, com um holandês do século XVII, Frans Hals; a pincelada ampla e construtiva, a força das veladuras, com Velásquez; as transparências das ramagens, com outro inglês, Gainsborough, e, evidentemente, com Goya (ARGAN, 1992, p.98).

O aprendizado da arte pictórica no Ocidente foi assim com todos e não foi diferente com os impressionistas. Gombrich está totalmente correto quando afirma:

que quase todos os grandes artistas nasceram dessa tradição firmemente estabelecida, e é por isso que não devemos esquecer os humildes artífices em cujas oficinas eles aprenderam os elementos da sua arte” (GOMBRICH, 1999, p.291).

Hoje, quando um pintor empunha os seus pincéis, sabe que atrás de si estão os fantasmas de Giotto (126?-1337), Leonardo (1452-1519), Caravaggio (1571-1610), Rubens (1577-1640), Velásquez (1599-1660), Rembrandt (1606-1669), Vermeer (1632-1675), Constable (1776-1837), Mondrian (1872-1944), Rothko (1903-1970), Lichtenstein (1923-1997) e tantos outros a assombrá-lo, cobrando o preço da honra de se juntar a esse rico legado. É por isso que arte moderna só poderia ter como referencial a história da arte da qual faz parte e não a representação da natureza por um processo mecânico cuja história iniciara há pouco.

Considerações Finais

A fotografia – sabiamente – procurou no século XIX caminhos para se desenvolver e alçar à condição de arte, “mas não conseguiu criar uma identidade própria. Foi só debaixo de condições invulgares de perturbação política e de reforma social que ela se virou para o tema essencial da arte – a vida” (JANSON, 1998, p.768). O estranho, é que poucos fazem uma singela pergunta: como poderia uma forma mecânica de representação da natureza, recém surgida e com grandes problemas técnicos, que nem possuía condições de ser reconhecida como arte, alterar de forma tão radical uma arte quase milenar, há muito estabelecida, fazendo-a recusar a representação da natureza? A resposta é óbvia, não poderia, e na realidade não pôde.

Ao contrário do que acredita o senso comum, “a pintura moderna [...] levou a uma modificação decisiva na fotografia, pondo em causa os seus pressupostos estéticos e questionando as suas credenciais enquanto forma de arte” (JANSON, 1998, p.768). A fotografia vai trilhar o seu caminho para se transformar em arte, tomando emprestado os desenvolvimentos alcançados pela pintura, sendo certo que “a história da fotografia é a história de uma arte que, incontestavelmente, se compôs com os gêneros herdados da pintura: natureza morta, nu, retrato, paisagem” (BAURET, 2011, p.28).

A influência da fotografia na formação da arte moderna é nula. A influência da arte moderna na constituição da fotografia como forma de arte é imensa. Tanto assim, que apenas no século XX - quando a arte moderna ia longe - a fotografia foi reconhecida como

uma arte autônoma e somente quando “consagrada definitivamente [...] foi ocupar lugar nas paredes dos museus e das galerias, ao lado da pintura e das outras formas de expressão contemporâneas” (BAURET, 2011, p.9).

Ao longo do século XIX, o desenvolvimento técnico contínuo do material sensível, que permitiu reduzir o tempo de exposição, o aperfeiçoamento das câmeras fotográficas, com velocidades mais rápidas do obturador e a diminuição do seu tamanho, foram decisivas para facilitar a fotografia fora do estúdio e o registro de diversos fenômenos físicos, até então imperceptíveis ao olho nu, o que ampliou o seu uso na esfera científica. A fotografia gradativamente ao longo das décadas vai desenvolvendo temáticas próprias. Dentre essas temáticas, o fotojornalismo constitui a mais notável contribuição para unir pessoas e informá-las dos acontecimentos ao redor do globo, inclusive os mais tenebrosos como as guerras e os desastres naturais.

A fotografia, no século seguinte ao da sua invenção, conseguiu expandir seu domínio para a vida cotidiana de milhões de pessoas com as câmeras compactas, criando a figura universal e simpática do fotógrafo de fim de semana. Se tudo isso não fosse suficiente, a maior contribuição da fotografia, foi permitir o surgimento de uma nova e espetacular forma de arte: o cinema, cuja importância ainda não foi totalmente avaliada, mesmo após passado mais de um século de sua existência.

O passado e o presente da arte da fotografia são respeitáveis. A fotografia, enquanto processo técnico-mecânico é motivo de orgulho para a criatividade do ser humano. Entretanto, a fotografia não é a responsável pelo surgimento das tendências abstracionistas na arte moderna e nem impôs novas formas de representação da natureza à pintura. A fotografia é inocente. A acusação é injusta e um grave equívoco que tem sido declamado em versos ruins e divulgado em prosa sofrível em ambientes acadêmicos conceituados e nas mesas alegres dos bares da moda. Essa acusação tem que ser combatida em todos os espaços onde a razão é acolhida por amor à pintura; por amor à fotografia; por amor, enfim, à arte em todas as suas múltiplas manifestações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAURET, Gabriel. *A fotografia*. Trad. J. Espadeiro Martins. Lisboa: Edições 70, 2011.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 97-115.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

JANSON, H. W. *História da arte*. Trad. J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

PRETTE, Maria Carla. *Para entender a arte*. Trad. Maria Maguerita de Luca. São Paulo: Globo, 2008.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada*. Trad. Angela Lobo de Andrade. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.